خصائص أسلوب الأداء الغنائى الدينى وسماته عند عبد الحليم حافظ من خلال الأدعية الدينية

د. خيرية جميل (*)

تقديم

الموسيقى فن رفيع ومقياس لرقى الشعوب فهى تلعب دوراً مهمًا في بناء المجتمعات الراقية منذ قديم الأزل. وهى فن من الفنون التي ارتبطت بالعقيدة الدينية قديماً، حيث كانت بداية معرفة الإنسان منذ نشأته الأولى ووجوده على سطح الأرض بخالقه، وكانت وسيلة مناداته ومناجاته (لله) سبحانه وتعالى.

كانت الموسيقى عند قدماء المصريين فناً له قدسيته وقواعده التي ارتبطت كل الارتباط بالشعائر الدينية لديهم حيث صاحب الترانيم في المعابد، وعُدَّت أساساً للحياة الدينية والدنيوية على حد سواء.

وبذلك نجد أن جذور الأدعية والابتهالات والإنشاد تضرب في أعماق أرض التاريخ المصري خاصة، وعلى وجه الأرض بصفة عامة منذ القدم بداية من التراتيل الدينية في مصر الفرعونية إلى دخول الدين المسيحي إلى مصر، فتحولت التراتيل إلى ترانيم قبطية وحينما دخل "عمرو بن العاص" مصر عام (٦٤١ م – ٢٠ هـ) أصبح لترتيل القرآن سماته المميزة عن باقى البلاد العربية، وهذا ما ساعد المصريين على ظهور فن جديد في مصر وهو فن الابتهالات

(*) مدرس بقسم الغناء بالمعهد العالى للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون.

الدينيــة الــذي اعتمد على قواعد النطق وإخراج الحروف وهو ما يسمى بعلم تجــويد القرآن الكريم، اعتماداً على إتباع ما كان يحدث في بداية عصر ظهور الإسلام(٨-٣،٢).

وقــد روى الــشيخان الــبخارى ومسلم في صحيحيهما: عن البراء بن عازب إن النبى (ص) كان ينشد يوم الخندق من شعر عبد الله بن رواحة:

والله لولا الله ما اهتدينا ولا تصدقنا ولا صلينا

فــانــزلــن سكــينة علــينا وثبت الأقدام إن لاقينا

وقــد روى الــبخارى أن النبى (ص) كان يمد صوته بالكلمات الأخيرة فيقول (لاقينا - صلينا) وكــان الصــحــابــة يــردون عليــه إنــشاده (ص) إلــى جانب ذلك ما ثبت من إنشاد الصحابة وإبتهالهم إلى الله أثناء إقامة المسجد النبوى الشريف بقولهم:

اللهم إن العيش عيش الآخرة فبارك الأنصار والمهاجرة (١-١٠٤)

ومن هنا يتضح لنا أن الإنشاد الدينى أو الابتهالات الدينية بمعنى أدق قد أثــرت كــل التأثيــر عبر الحضارات التي مرت على مصر، غير أنها تنوعت حسب كل عصر كانت موجودة به، وقد تميزت الابتهالات الدينية بتضمنها جميع أصــول الغناء من مساحات صوتية واسعة المجال، تحتوى على الطبقات الحادة والغلــيظة والانتقالات المقامية الصعبة وأساليب تحويلها(٨-٣،٢) وعدم تقيدها بإيقــاع معين لما فيها من ارتجالية مقامية، بل تعتمد على الإيقاع الداخلى لجمل الألحــان الارتجالية، ومازالت الابتهالات الدينية المبنية على ارتجالات المؤدى اللحنية تُؤدَى بأصوات مشــايخ القراء إلى الآن، غير أنه ظهر نوع من الأدعية الدينــية بمــصاحــبة بعــض الآلات المــوسيقية، وذلك في إطــار اللحــن

المحفوظ البعيد كل البعد عن الارتجال الفورى للمؤدى، بالإضافة إلى خلوها من الإيقاعات الواضحة، أن لحنها لحن مسترسل دون إيقاع مقيد.

وقـد تميـز فـي أداء هذه الأدعية الدينية على مر العصور العديد من الأصـوات التـي كان لها طابعها الخاص وشخصيتها المميزة ولها تأثيرها في الـنفوس والقلـوب، ومن هذه الأصوات صوت "عبد الحليم حافظ" الذي اكتملت لديـه هـذه الإمكانيات الصوتية بما تحتويه من نبرات جياشة وناعمة تحمل في طـياتها الروحانيات الدينية والخشوع (لله) سبحانه وتعالى، وعلى الرغم من كل هذا لم يأخذ حقه من الدراسة العلمية في هذا المجال؛ لذا سوف تقوم الباحثة في هذا البحث بـ:

- محاولـة إلقاء الضوء على خصائص أسلوب الأداء الغنائى عند "عبد الحليم حـافظ" وسـماته من خلال الأدعية الدينية؛ لاستنباط التقنيات الغنائية الدينية وكيفية الاستفادة منها لرفع مستوى الأداء الغنائى عند دارسى الغناء من خلال عينة منتقاة من أعماله الدينية.

كما يطرح هذا البحث السؤال التالى:

- ما خصائص أسلوب أداء عبد الحليم حافظ للأدعية الدينية وسماته ؟

وينقسم هذا البحث جزئين:

١- الإطار النظرى ويتناول مبحثين:

المبحث الأول: - "عبد الحليم حافظ" حياة ومسيرة فنية.

المبحث الثانى: - الأغنية الدينية عامة والأغنية الدينية عند "عبد الحليم حافظ".

٢- الإطار التحليلى: تحليل عينة منتقاة من الأعمال الغنائية الدينية لعبد الحليم حافظ

حدود البحث:

وســـوف تقف الباحثة أمام الغناء الدينى لـــ "عبد الحليم حافظ" أكثر من توقفها أمام الألوان الأخرى التي نجح فيها.

الإطار النظرى

مقدمة:

تعد الحنجرة الموسيقية المتميزة نعمة سماوية هبة من هبات الله سبحانه وتعالى يختص بها مِن عباده مَن يشاء، ومن المؤكد أننا عندما نستمع إلى صوت حـــسن فـــإن ذلك يجذبنا إليه، فما بالنا إذا كان هذا الصوت الحسن الجميل يتلو القـــرآن الكـــريم أو يـــرفع الآذان أو ينشد ابتهالات وأدعية فإن ذلك بلا جدال ســـيجذبنا إلـــى الوقوف عنده والاستماع إليه والتمتع بصوته والعظة من معانى كلماته.

ولقـــد تمـــتع صوت "عبد الحليم حافظ" بهذه الهبة السماوية؛ ولذا احتل مكانـــة فريدة في تاريخ الغناء العربى لما لصوته من خصائص قلما تتوفر عند غيـــره مـــن المطربين، فهو يتميز بالإحساس المرهف الجياش والرقة والعذوبة والـــصدق فـــي التعبير والشجن والدفء الذي كان يحيط به مستمعيه ويلمس به أوتار قلوبهم بفعل طبيعته الحالمة الرقيقة.

وكما يقول الكاتب "مصطفي أمين": (كان في صوته الضعيف كل الشجن والألم والحزن الذي يملأ قلبه، وكأنه يتألم بصوت مسموع)(٢-٦٠)، (حتى لقب بالعندليب الأسمر الذي يصدر ألواناً مختلفة من الأصوات الجميلة العذبة)(٤-٤) وكما تميز بالصوت الجميل حباه الله بالشخصية القوية والتفكير الناضج والذكاء الفنى والتي كللها بالعمل الدؤوب المتواصل؛ مما جعله يخطو خطوات ثابتة تقفز بـــه إلى القمة بجانب عمالقة الغناء أمثال "محمد عبد الوهاب" و "فريد الأطرش"

ويحـــفـــر بفـــنـــه اسمه في سجلات أصحاب الأصـــوات الخالدة،ويوفي له أن يعيش في الوجدان العربى والمصري أكثر من عشرين عاماً حتى الآن.

وســتقوم الباحـــثة بإلقاء الضوء بإيجاز على بعض الجوانب التي تشمل نشأته ودراسته ومراحل حياته الفنية وبعض أعماله الغنائية الدينية؛ للوصول إلى أهم العوامل التي جعلت لصوته هذا التميز والتفرد في الأداء الدينى.

المبحث الأول:

"عبد الحليم حافظ" حياة ومسيرة فنية

نشأته:

ولـــد "عبد الحليم شبانة" في قرية الحلوات مركز ههيا محافظة الشرقية فـــي يـــوم ٢١ / يونيو / ١٩٢٩، توفيت أمه "زينب أحمد عماشة" عقب ولادته مباشـــرة فتولت عمته رعايته وإرضاعه ولكنه فُطِمَ عن السعادة والحنان مبكراً حـــيث تـــوفاها الله، ويـــشاء القـــدر أن تكون حياة عبد الحليم شبانة ملحمة من الأحـــزان، فقد توفي والده "على إسماعيل شبانة" إثر حزنه على زوجته وأخته تاركاً خلفه أربعة أطفال هم "إسماعيل" و "محمد" و "علية"

و "عبد الحليم" الأصغر فيهم وهم مازالوا في سنوات عمرهم الأولى، لم يجـــدوا مـــن يعولهم سوى خالهم "متولى أحمد عماشة" الذي تكفل برعايتهم بعد الانتقال للمعيشة معه في مدينة الزقازيق(١٠-٤).

المرحلة الأولى: اكتشاف موهبته وبداية دراسته الموسيقية (١٩٣٤ م-١٩٤٤ م)

بدايته:

بـــدأ "عبد الحليم" يخطو خطواته الأولى في الحياة منكسراً حزيناً لتملُك شـــعور اليتم منه، ولذا أراد خاله أن يسمو به فوق هذه المشاعر الدفينة، فألحقه

بكتاب الشيخ "أحمد الحريرى"(٥-١٣،١٤) ليحفـظ القـرآن الكريـم حتى يملأ قلبه بكلام الله الذي يساعده على تبديل حالة الحزن هذه إلى حالة الصفاء النفسى والطمأنينة، ولكن شيخ الكتاب كان غليظ القلب يقسو على الأطفال بالضرب؛ فلم يتحمل الطفل "عبد الحليم" هذه القسوة فبدأ يهرب من الكتاب.

دراسته التعليمية واكتشاف موهبته:

بالـرغم من هروبه من الكتاب كان خاله يؤثره جداً ويضعه في منزلة ابـنه لولا ضيق اليد فألحقه بمدرسة عبد العزيز رضوان الابتدائية(٥-١٣،١٤) واكتـشف مـدرس الموسـيقى بالمدرسـة "محمود أفندى حنفي" موهبته الفنية كـصاحب أذن موسـيقية جيدة وصوت جميل، ثم التحق عبد الحليم بالمؤسسة الخيـرية لإيواء اليتامى التي أطلق عليها فيما بعد المعهد التخصصى المهنى في العـزف والتألـيف الموسيقى(١٠-٤) وقد درس بالملجأ فن الموسيقى والعزف علـى آلـة البيانو والكلارنيت بجانب عزفه على العود كما حصل على الشهادة الابتدائية من الملجأ.

المرحلة الثانية: الدراسة الموسيقية المتخصصة والممارسة العملية للموسيقى والغناء (١٩٤٥م: ١٩٤٩ م)

بـدأت هـذه المرحلة عندما حصل "عبد الحليم" على الشهادة الإعدادية فلحق بأخيه "إسماعيل" الذي كان قد سبقه إلى القاهرة لدراسة الموسيقى في معهد فـؤاد الأول للموسيقى العربية، وقد التحق "عبد الحليم" بالمعهد العالى للموسيقى المسرحية قسم الآلات ودرس العزف على آلة (الأبوا)، وعاش "عبد الحليم" فترة الـصبا والـشباب فـي ظـروف صعبة حتى تخرج من المعهد وعمل مدرساً للموسيقى في مدارس للبنات في طنطا والمحلة ثم في سمنود، وفي نفس الوقت كـان يعمـل كعـازف لآلة الأبوا بالفرق الموسيقية، ووجد تعارضاً بين عمله كعـازف موسيقى ومدرس للموسيقى، فآثر ممارسة مهنة الموسيقى التي امتلكت

علـيه كيانه، وبعد أن استقر في العاصمة وأصبح صديقه وزميل دراسته "كمال الطـويل" مـشرفاً على قسم الموسيقى والغناء بالإذاعة سعى الأخير إلى تعيينه كعازف لآلة الأبوا بفرقة الموسيقى العربية بالإذاعة، وكان ذلك بالنسبة لـ "عبد الحليم" الفرصة الكبرى ليعزف وليستمع إلى كبار المطربين في ذلك الوقت أمثال "محمـد عـبد المطلـب" و "عبد العزيز محمود" و "كارم محمود" و "عبد الغنى الـسيد" وغيـرهم من كبار المطربين، حيث كانت بمثابة المدرسة التي تعلم من خلالهـا أداء كـل منهم ووضع يده على مواطن الجمال والقوة والضعف والتي مكنته من إعداد صوته ووضع البنية الأساسية لشق طريقه للغناء دون تقليد أحد منهم، بل رسم لنفسه طريقًا خاصًا به دون غيره من المطربين.

يقول الملحن "محمد الموجى": (بظهور عبد الحليم حافظ ظهرت طريقة مبتكـرة في الأداء هضمت نجاحات الآخرين ووجدت لنفسها موقعاً في أسلوب الأداء الـسهل الممتـنع، ولقـد تميز أداؤه عبر انفراده بلون مختلف وشخصية واضحة في الأداء)(٧-٥٤).

ولهـذا الأداء الجديـد والمتميـز في الغناء قوبل "عبد الحليم" في بداية محاولاته للغناء بالرفض من قِبَلْ لجنة الإذاعة التي اعترضت على طريقة أدائه، وصـفته بأنـه يغنى مثل الخواجات عند غنائه قصيدة (لقاء) شعر "صلاح عبد الـصبور" وألحـان "كمال الطويل"، كما قوبل برفض الجمهور أيضاً عند غنائه لأغانـى (صـافينى مرة) و (يا حلو يا أسمر) ألحان "محمد الموجى"، وطـالبه الجمهـور بغـناء أغـانى "محمد عبد الوهاب" ولكنه رفض أن يكون غير "عبد الحلـيم"، وبالإصـرار على النجاح والانتصار على اليأس تقدم عبد الحليم مرة أخـرى للإذاعة وتم اعتماده مطرباً بالإذاعة المصرية بعد أن أثنت عليه اللجنة الفنية، كما منحه "حافظ عبد الوهاب" اسمه ليقترن باسم عبد الحليم طوال حياته(٢-١٢،١٣). وهكـذا بدأ "عبد الحليم حافظ" عازفاً لآلة الأبوا يدرسها ويمارسها

وكـــان لها تأثير قوى على تدريبه لمنطقة الحجاب الحاجز وتدريبه على النفس وإمكانية التصرف في النفس.

المرحلة الثالثة: انطلاقه الفنى (١٩٥٣م: ١٩٧٧ م)

فطن "عبد الحليم حافظ" بذكائه إلى ما يريده المستمع العربى فكان دائماً يـــبحث عن الكلمة التي يهز بها وجدان الناس ويحرك مشاعرهم، كما أنه عاهد نفـــسه علـــى تطويـــر الأغنية المصرية، وقد بدا ذلك واضحاً أشد الوضوح في أعمالـــه الفنية ولذا فقد كانت خطواته ثابتة وسريعة، وصعوده مستمرًا، ونجاحه مؤكدًا، صوته في كل أذن، وأغانيه على كل لسان.

ويقـــول الأديـــب "نجيب محفوظ": ("عبد الحليم حافظ" حقيقة لا تحتمل الجـــدل، صـــوت مؤثـــر في القلوب، صوت ينبعث دافئاً حالماً رقيقاً حيناً، قوياً هـــادراً ثائـــراً حيناً آخر، ولهذا تعلقت به القلوب، وكانت أغانيه الأولى والتي مهـــدت له الطريق المفتاحَ الذي فتح به قلوب الجماهير فأصبح بعد أغنيتين فقط على كل لسان وحديث كل اثنين)(٦-٥٣).

وأكد هذه المقولة الشاعر والكاتب "كامل الشناوى" حيث قال: (إن أغنية "عبد الحليم حافظ" (على قد الشوق) هى الطبق الطائر الذي حلق بعبد الحليم).

ملامـــح ذكـــاء عبد الحليم أيضاً في تواصله المستمر مع كبار الشعراء والأدبـــاء والـــصحفيين حيث كانت تربطه بهم علاقة صداقة قوية متينة، عميقة الجـــذور، وكان يعد الصحافة مدرسته والصحفيين أساتذة ومدرسين، فكان دائم التـــنقل بـــين مدرسة أخبار اليوم ومدرسة روزاليوسف، يتنقل بين "إحسان عبد القدوس" و"أحمد بهاء" و"صلاح جاهين" و"جمال كامل"، وكان ينتقل بين صحفيين وكتاب آخرين يأخذ من كل واحد منهم جزءاً من ثقافته وجانباً من خبراته، كما قال "عبد الحليم حافظ": (إن المعايشة هى نصف الطريق إلى المعرفة).

كمـــا كـــان يـــستلهم منهم المعانى السامية والإحساس الرقيق الصادق والمشورة الدائمة لاستكمال طريقه الفنى بنجاح، ووصفه الكاتب "كامل الشناوى" بـــــ: (لـــص ثقافـــة حـــيث كان يفتح أذنيه على كل كلام المثقفين فيدخل عقله ويهضمه جيداً)(٤-٢٢،٢٦،٥٠).

"عبد الحليم حافظ" والأغنية العاطفية:

لم يدخل "عبد الحليم حافظ" ميدان الفن وحده بل كانت معه كتيبة مسلحة بالمواهب الجديدة الصاعدة، وكلهم من أصحاب الكلمة الراقية والنغم الرقيق، ولم يعـــتمد علـــى حنجرته الندية وحدها، ولا على ذكائه الفطرى اللماح وحده، ولا علـــى حظه السعيد، بل كل هذه العوامل مجتمعة ساعدته في الصعود إلى القمة بـــسرعة الـــصاروخ – كما قال أدباؤنا وكتابنا عنه – ولكن الوصول إلى القمة شـــيء والاســـتمرار عليها شيء آخر، فقد رسم عبد الحليم خطوط حياته الفنية ونجاحـــه بإتقـــان شديد ونسج معه هذه الخطوط كل من "صلاح جاهين، مأمون الشناوى، مرسى جميل عزيز، وغيرهم" من كبار الشعراء والأدباء كما تجانس صوت عبد الحليم مع ألحان كل من "كمال الطويل، محمد الموجى، محـــمد عبد الـــوهاب بليغ حمدى" وغيرهم من كبار الملحنين؛ فأنتجوا لنا العديد من الأغانى العاطفـــية والتي كان لها التأثير القوى لمناجاة قلوب الشباب، ومن هذه الأغانى على سبيل المثال وليس الحصر: (الجمال هوه – يا أبو قلب خالى – أنت حبيبى – الليالـــى – أحـــبك – يـــا قلبى خبى – إسبقنى يا قلبى – ليه تشغل بالك) من كلمات "مرسى جميل عزيز" وألحان "محمد الموجى"، وأغانى (نعم يا حبيبى نعم – في يوم من الأيام – كفاية نورك عليا – بينى وبينك ايه – حلفنى) من كلمات "مأمون الشناوى" وألحان "كمال الطويل"، وأغانى (أهواك – عقبالك يوم ميلادك – ظلموه – قولى حاجة) من كلمات "حسين السيد" وألحان "محمد عبد الوهاب"،

وأغانـــى (موعــود - أى دمعـــة حزن لا - مداح القمر - حاول تفتكرنى) من كلمات "محمد حمزة" وألحان "بليغ حمدى".

"عبد الحليم حافظ" والأغنية الشعبية:

وتماشـــياً مع الزمن والوقت فقد ساير عبد الحليم موجة الأغنية الشعبية حـــيث وصفها بأنها قوات الانتشار السريع، بالرغم من النقد الذي وجه إليه من كـــبار النقاد أمثال "كامل الشناوى" و"أحمد شفيق كامل" بأنها ليست من مستوى عـــبد الحلـــيم الفنى(٤-١١١) ومن هذه الأغانى (على حسب وداد قلبى) كلمات "صـــلاح أبو سالم" (سواح، جانا الهوى) كلمات "محمد حمزة" وأغنية (أنا كل ما أقول التوبة) كلمات "عبد الرحمن الأبنودى" جميعها من ألحان "بليغ حمدى".

"عبد الحليم حافظ" والقصيدة:

قـــدم عـــبد الحليم القصيدة ملائمة مع الجو المصري والذوق العربي ، وتماشـــياً مـــع الـــتطور في الغناء العديد من القصائد، ومن القصائد التي غناها (لقـــاء) للشاعر "صلاح عـــبد الصبـــور" و(سمـــراء) لــ"عـــبد الله الفيصـــل" مـــن ألحـــان "كـــمال الطـــويـــل" وقصيدة (لست قلبى) كلمات "كامل الشناوى" وألحـــان "محمـــد عبد الوهاب" و(حبيبها) لــ"كامل الشناوى" وألحان "محـــمـــد الموجـــــى" و(يـــا مالكاً قـــلبى) كلمـــات "عبـــد الله الفيـــصل" و"أحمد مخيمر" وألحـــان "محمـــد الموجى" وقصائد (رسالة من تحت الماء، قارئة الفنجان) من كلمات "نزار قبانى" وألحان "محمد الموجى"، كل هذه القصائد غناها عبد الحليم على طريقته وبأسلوبه الجديد(٤-١٣٢).

"عبد الحليم حافظ" والأغنية الوطنية:

كتـــبت شـــهادة ميلاد فنية جديدة لـــ "عبد الحليم حافظ" مع ميلاد ثورة يولـــيو، حـــيث لعـــب دوراً مهماً في مرحلة من أهم المراحل الوطنية والجهاد

الوطنـــى فـــي السنوات العشر الأولى من ثورة يوليو والتي غيرت وجه مصر، فـــواكب صوته كل المناسبات الوطنية والقومية، وكل الأحداث والحوادث التي تعرضـــت لها مصر من الهزيمة إلى النصر بعد أن خطَّ لنفسه خطاً وطنياً تبناه وســـار على دربه، وذلك بوضعه نهجاً جديداً للأغنية الوطنية بتحويلها لملحمة شـــعبية تلهـــب حماس الشعب وكانت الناس ترددها معه في مظاهرة فرح حتى نـــصبته الجماهير زعيماً للأغنية الوطنية(٤-١٢٢)، وقدم "عبد الحليم" عشرات الأغانـــى الوطنـــية مـــنها (ثورتنا المصرية) كلمات "مأمون الشناوى" وألحان "رؤوف ذهنـــى" وأغنية (احنا الشعب) من كلمات "صلاح جاهين" وألحان "كمال الطـــويل" وأغنـــية (الله يا بلادنا الله) كلمات "أنور عبد الله" وألحان "محمد عبد الـــوهاب"، واشترك بالغناء في نشيد (الوطن الأكبر) كلمات "أحمد شفيق كامل" وألحـــان "محمـــد عـــبد الوهاب"، وغنى لوضع حجر الأساس لبناء السد العالى (حكايـــة شـــعب) كلمـــات "أحمـــد شفيق كامل" وألحان "كمال الطويل" وأغنية (بالأحـــضان) كلمـــات "صـــلاح جاهـــين" وألحـــان "كـــمـــال الطـــويـــل" و(مـــطـــالـــب شـــعـــب) كلمـــات "أحـــمـــد شـــفـــيـــق كـــامـــل" وألـــحـــان "كمال الطويل"، وغنى في عيد الجلاء (يا أهلاً بالمعارك) و(صورة) كلمات "صلاح جاهين" وألحان "كمال الطويل"، وأيام النكسة غنى (احلف /إنذار /إضـــرب /أشجع رجال /بركان الغضب) وبعد النكسة غنى (فدائى / يا بلدنا لا تنامـــى) وفي حرب الإستنزاف غنى (البندقية إتكلمت) ومع النصر غنى (قومى يـــا مـــصر، وعاش اللى قال، ولفي البلاد يا صبية، وخلى السلاح صاحى)(٤-٥٢،١٢٠،١٢١)، وكانـــت أغانى "عبد الحليم حافظ" صيحة مدوية تدفع بالدماء في عروق الجماهير حتى أنها كانت أقوى من خطب الزعماء.

"عبد الحليم حافظ" والسينما:

بـــدأ مـــشوار "عــبد الحلــيم حافظ" في السينما حينما أدرك المخرجون والمنـــتجون مـــدى امتلاكه الصوت الجميل والحضور القوى والجسر الذي بُنى بينه وبين الناس، فانهالت عليه العروض من المنتجين وملأت أفلامه سوق الفن.

قدم عبد الحليم للسينما ستة عشر فيلماً مع أشهر نجمات الشاشة في ذلك الوقت كان أولها فيلم (لحن الوفاء) وتضمن أغانى (لا تلومنى، أحن اليك، احتار خيالـــى، على قد الشوق، لحن الوفاء) ثم فيلم (أيامنا الحلوة) وتضمن أغانى (يا قلبـــى خبى، الحلو حياتى، ليه تشغل بالك ليه) وفيلم (ليالى الحب) تضمن أغانى (حلفنـــى، كفايـــة نورك عليا، أقول ماقلش) ثم فيلم (أيام وليالى) وتضمن أغانى (عـــشانك يا قمر، أنا لك على طول، توبة) وبعد ذلك فيلم (موعد غرام، دليلة، بنات اليوم) وآخر أفلامه (أبى فوق الشجرة)(٢-٥٧،٥٥).

المبحث الثانى:

الأغنية الدينية عامة والأغنية الدينية عند "عبد الحليم حافظ"

الغـــناء الدينـــى بمجموعه لا يتبع قالباً معيناً، وإنما يسلك طرقاً مختلفة كانـــت تعتمد على الإرتجال في الأداء قبل أن يُعنى بعض العاملين فيها وخاصة المتصوفين منهم على تهذيبها حتى أصبحت عن طريق التقاليد التي أُتبعت فيها تسير وفق طرقاً معينة(٣-١٣٧).

وبظهور الطرق الصوفية في القرن الثالث إلى أن وصلت للقرن السادس مـــن الهجـــرة، أصبحت الصوفية غاية في الانتشار، وبدأت في طور جديد من التنظيم والترتيب، تعتمد على طقوس وعادات خاصة بها حيث يكون لها أورادها وأذكارهـــا الخاصـــة، كما يكون لها إنشاد وابتهالات خاصة بها، وأصبحت تلك الطـــرق ذات سلطة وسيطرة على مشاعر الجماهير، وبهذا الانتشار والسيطرة خدمت فن الإنشاد والابتهالات وهو الغناء والموسيقى في رحاب الصوفية، كما

كـــان لها الفضل في حفظ أصول الغناء العربى ثم تنمية هذه الأصول بما أخذته من مقامات من فارس وتركيا والهند، وذلك لأنها بعد أن سيطرت وصارت قوة في الدولة لها سلطانها وسطوتها، فتحت الباب على مصراعيه لتقبل جميع ألوان الفـــنون مـــن الغـــناء والموسيقى، وإدخالها ضمن شعائر التصوف الذي صار يستوعب كل فنون الطرب وألوانه وبخاصة ما يثير الشجون من هذه الفنون.

كـــان لانتـــشار الطـــرق الصوفية وتشعبها واختلاف شعائر كل طريقة وإدخـــال ألوان الفنون المختلفة ضمن شعائرها - أكبر الأثر في انتشار الإنشاد الدينـــى وأدائه بعدة ألـــوان مختلفـــة تطـــورت عبر التاريخ حتـــى استقل كل لـــون بذاتـــــه وأصبح له شكله وأسلوبه وكيانه الخاص الذي يجعله مختلفاً كل الاخـــتلاف عن الألوان الأخرى، وقد تفرع الإنشاد الدينى إلى عدة أنواع وهى (الذكر، القصائد الدينية، الموشحات الدينية -- وترى الباحثة أن اللفظ الأصح هو التواشيح الدينية بدلاً من الموشحات الدينية رغم ذكرها في المراجع -، المدائح النـــبوية، الابتهالات الدينية)، ولم يمنع هذا التوزيع من تداخل بعض الفروع في بعض مثل اشتراك المدائح النبوية في الإنشاد الدينى.

الأذكار الدينية:

ويعد الذكر من أهم جوانب الإنشاد الدينى وهو البداية الأساسية لخروج جميع أنواع الإنشاد بعد ذلك، وتقاليد الإنشاد الذكر أن يقف المنشدون على رأس الحلقـــة في الذكر فإذا ما بدأ ترديد لفظ الجلالة بدأ المنشدون في إنشاد جماعى على طريقة المذهب في الدور القديم وتسمى عندهم بالأرضية، ثم يبدأ المنشدون فـــرادى فـــيأخذ كل منهم دوره، بدءًا بأكبر المنشدين سناً، وهكذا حتى يستوفي عددهم ثم يعود المنشدون ويلتئمون في الإنشاد جماعة للختام.

وكـــان كل منشد يؤدى دوره بقدر الإمكان ثم يتركون المجال له يجول حتى يبلغ غايته في إشباع السامعين، وعند أداء الأرضية يردد المنشدون بعض الابتهالات والاستغاثات وعبارات التشفع بالنبى (ص) والتشوق إلى مقامه الكريم.

ونظراً لعدم مشاركة الموسيقى في الإنشاد، فإن المنشدين يعتمدون على طـــريقة تعرف بالتراسل في الغناء، وهى أن يبدأ أحدهم ويمد صوته بنغمة من الـــنغمات فإذا ما ضاق الصوت عن زمن الإيقاع وربط صوت الجواب بالقرار أســـرع زميله وتسلم منه الصوت بنفس النغمة وأخذ يمده هو الآخر حتى يعود المنشد الأول إلى النغم(٨-١٤).

وقد تخرج من خلال الإنشاد على الذكر عدد لا يحصى من أعلام الغناء منهم الشيخ "عبده الحامولى" والشيخ "يوسف المنيلاوى" والشيخ "سلامه حجازى" والشيخ "سيد درويش" وغيرهم من المغنين والذي كان لهم الفضل في إشباع نهم الجماهيـــر الـــشعبية إلى الطرب يوم كان الطرب محتكراً على القصور والدور لأهل الجاه والسلطان.

القصائد الدينية:

بـــدأت في عهد الرسول (ص) عندما مدحه "حسان بن ثابت" وغيره من الشعراء. ومن أهم من مدح الرسول (ص) وكان له أكبر الأثر في بداية القصائد الدينـــية "كعـــب بن زهير" حين أشهر إسلامه أمام رسول الله (ص) وبدأ كلامه بقصيدة حيث يقول:

نبئت أن رسول الله أوعدنى   والعفو عند رسول الله مأمول
وقـــال كل صديـــق كنت آملـــه   لا ألفينك إنـــي عنـــك مشغـــول
فقلت خلوا سبيلى لا أبا لكمو   فكل مـــا قـــدّر الرحمـــن مفعول

وعــندما وصل في هذه القصيدة إلى هذا البيت خلع النبى (ص) بردته وأهــداها لــه وقد سميت هذه القصيدة ذلك بالبردة(٨-١٤، ٣٠)، وجاء بعد ذلك "البوصــيرى" يكتب بردته في مدح النبى (ص) والتي سميت ببردة البوصيرى والــذي كــان له الفضل في انتشار هذا الفن الشعرى، وتمهيد الطريق له كبداية لانتــشاره انتــشاراً جديــداً. ظلت القصائد الدينية في الانتشار حتى جاء أمير الــشعراء "أحمــد شــوقى" ليكتب نهج البردة والتي غنتها "أم كلثوم"، وقد كانت القــصائد الدينــية فنًا شعريًا خاصًا بذاته يدل على الروحانية والسمو والإيمان، ومــنه ظهــرت الموشــحات الدينية التي اتخذت هذه المنظومات الشعرية مادة تستخلص منها إنتاجها.

التواشيح الدينية:

نوع من الإنشاد الدينى يلقى في المناسبات الدينية والاحتفال بها؛ تأكيداً لوحدانــية الخالق سبحانه وتعالى وذكر أسمائه الحسنى وأنبيائه ورسله وأركان الإســلام، ولقد عرفت مصر التواشيح الدينية في عهد الفاطميين، وكان اعتماد المنــشدين والوشاحين في أغانيهم الدينية على الغناء الفردى والجماعى، وكان ذلــك لتمــسك الناس بالدين وحبهم لذات الله العلى العظيم وعشقهم لرسول الله (ص). وتعتمد الموشحات الدينية غالباً في أدائها على مصاحبة الآلات الإيقاعية كالطبول والدفوف، ولا تلتزم الموشحات الدينية بقالب موسيقي محدد؛ حيث إنها عبارة عن تبادل الإنشاد بين المنشد والبطانة، فتبدأ بالغناء ثم ينفرد المنشد بغناء كلمات أو أبيات مناسبة وقد يكون العكس فيبدأ المغنى ثم يليه المنشدون.

المدائح النبوية:

المدائح النبوية فن من فنون الشعر التي أذاعها التصوف، فهى لا تصدر إلا عــن قلوب مفعمة بالصدق والإخلاص، وأكثر المدائح النبوية قيلت بعد وفاة

النبـــى (ص)، ومـــا يقال بعد الوفاة يسمى (رثاء) لكنه في الرسول (ص) يسمى (مديحاً).

ومـــن أروع مـــا كـــتب في المدائح النبوية (بردة البوصيري) التي تعد مـــصدر الوحى لكثير من القصائد التي أنشدت بعد البوصيرى في مدح الرسول (ص)؛ ممـــا جعل البوصيرى إماماً في فن المديح النبوى يقتفى أثره المنشدون والشعراء.

الابتهالات الدينية:

تعد أكثر جوانب الإنشاد الدينى انتشاراً، وقد بدأت الابتهالات الدينية من خـــلال حلقات الذكر حيث كانت تؤدى في أغلب الأحيان في ختام هذه الحلقات، والابـــتهالات عـــبارة عن كلمات منظومة أو مسجوعة تصاغ في ألحان تفيض بالخـــشوع والجـــلال، هى إما أن تؤدى باللغة العربية الفصحى أو بلغة دارجة تـــشبه الموال مثل تسابيح الفجر التي تسبق الآذان، ومن أنواع الابتهالات أيضاً تكبيـــرات العـــيد والمدائح النبوية التي تؤدى فردية أو جماعية أو بالتناوب بين المنـــشد والمجموعة - كما سبق أن ذكرنا - ومن هنا كان أداؤها بطريقة أقرب إلى الارتجال تبعاً لبراعة المنشد ومقدرته على الأداء، وبدون مصاحبة آلية، ثم أصـــبحت تؤدى بمصاحبة ألية كما لوحظ انتشار الابتهالات الملحنة التي تجمع بين التلحين والارتجال(١١-٣،٤٠).

الأغنية الدينية عند "عبد الحليم حافظ":

ومما سبق يتضح لنا أن الإنشاد الدينى وألوانه المختلفة فن له خصائص وســـمات وأشكال متنوعة تعد من أهم أساسيات تعلم الغناء والتلحين في مصر، كمـــا كانت قديماً بمدارس الشيوخ والتي تخرج فيها عظماء الغناء والتلحين في مصر والعالم العربى أمثال "أم كلثوم" و"محمد عبد الوهاب" وغيرهما من الذين

اعــتمدوا علـــى كل ما تعلموه من تلاوة القرآن الكريم والإنشاد الدينى وتطبيقه والعمــل بأصول الغناء فيه؛ مما أدى بهم إلى قمة النجاح والوصول إلى فن سامٍ وراقٍ.

استفاد "عبد الحليم حافظ" من هذا الفن واستخرج منه أسلوب أداء خاص بـــه ليميـــزه عـــن الآخرين، كما تميز في أداء جميع القوالب الغنائية العربية، ولـــروحه التواقة للتجديد الدائم رأى في الغناء الدينى الملاذ للتقرب إلى الله وما يـــتفق وأغراضه في خدمة الأغنية العربية، ووجد أيضاً في الألحان الدينية عند "محمـــد الموجى" والكلمات المعبرة عند "عبد الفتاح مصطفي" والتميز بالبساطة دون التعقـــيد والدسامة كألحان رواد الإنشاد الدينى أمثال الشيخ "سيد إسماعيل" والـــشيخ "إســـماعيل سكر" والشيخ "على محمود" وغيرهم، ولكنها أدعية دينية بـــسيطة قريبة من ترانيم النفس على نسق الموال(٩-٩١)، والتي سيطرت على أفـــئدة الناس ونفوسهم واستولت على أفكارهم وعقولهم وصعدت بهم إلى نقطة الالتقاء الروحى الشفاف.

حـــيث قدرتـــه بإحساسه الدافئ العميق أن يمس بحروف كلماته المغناة صفحات القلوب وقدم عبد الحليم حافظ أحد عشر دعاء احتلت مكانة رفيعة حتى الآن، وهـــى (يا رب سبحانك / نفضت عيني المنام / أنا من تراب / أدعوك يا سامع دعايا / رحمتك في النسيم / بينى وبين الناس / ورق الشجر / بين صحبة الورد / خلينى كلمة / ع التوتة والساقية / ويا خالق الزهرة).

وفاته:

رحـــل "عبد الحليم حافظ" في ٣٠ مارس ١٩٧٧، وبموته فقدت الأغنية ركـــناً مهماً من أركانها الذي يعتمد على طريقة متميزة في الأداء، وعلى تعايش حقيقى مع اللحن والكلمات. لم يكن مجرد مطرب يجرى على فمه أعذب الألحان ولكـــنه كـــان جزءاً من تاريخ مصر وثورتها، كان صوتًا مليئًا بحماس الشباب

وثورتها والإصـــرار على ترجمة الحلم حقيقة، وقد استطاع أن يقيم جسراً بينه وبـــين ملايـــين القلـــوب فـــي العالم العربى ويحفر اسمه في سجلات أصحاب الأصـــوات الخالـــدة ويعيش في الوجدان المصري أكثر من عشرين عاماً حتى يومنا هذا.

الدراسة التحليلية

اخــتارت الباحــثة عينة منتقاة، للتحليل أعمال عبد الحليم حافظ الدينية الغنائــية المتنوعة والمختلفة، وذلك للوصول إلى خصائص أسلوبه وسماته في الأداء الغنائى الدينى؛ محاولة لتذليل الصعوبات التقنية التي تواجه دارسى الغناء في المعاهد المتخصصة. والعينة هى:

١- والحبة في الأرض مقام هُزام.

٢- نفضت عينى المنام مقام سيكاه.

٣- أنا من تراب مقام سيكاه.

٤- ورق الشجر مقام سيكاه.

٥- بينى وبين الناس مقام سيكاه.

وقــد راعت الباحثة في اختيارها لعينة البحث أن تشمل عناصر التحليل الآتية:

١- المساحة الصوتية الخاصة بكل لحن.

٢- استخدام مناطق الرنين.

٣- التحكم في استخدام النفس.

٤- كيفية استخدام تقنيات الغناء المختلفة.

٥- مراعاة مخارج الحروف العربية وصفات الحروف.

٦- التعبير الغنائى.

٧- كيفية التغلب على الصعوبات التقنية.

النموذج الأول:

دعاء (والحبة في الأرض)

عناصر التحليل:

تأليف: عبد الفتاح مصطفي.
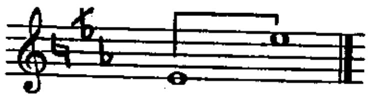
تلحين: محمد الموجى.

المقام الأساسى: هُزام.

نوع القالب: موال أداء حر موزون.

الميزان: 4/4.

المساحة الصوتية للنموذج:
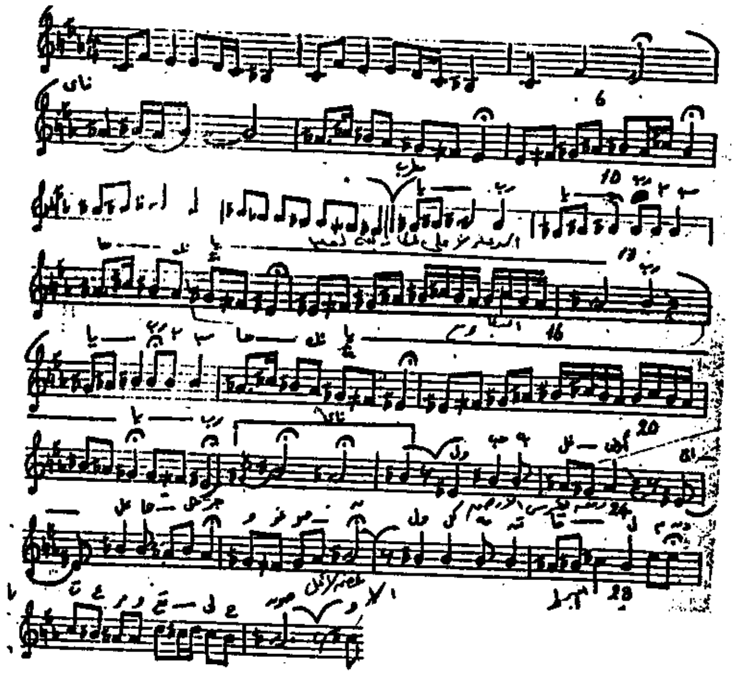


النص:

يا رب سبحانك

الحبـــة في الأرض   إجعلها شجر وغصون

والكلمة تنقال مدن   تعمر وتعـــلى حـــصـــون

النوتة الموسيقية:



- معانى الكلمات تحمل في طياتها الملمح الدينى المليء بالخشوع والتضرع إلى الله والملمح الوطنى الذي يعبر عن الانتماء للوطن.
- بدأ اللحن بمقدمة موسيقية بإيقاع ثابت (أوستيناتو) (Ostinato) بآلات إيقاعية ووترية كخلفية درامية لآلة الناى، وبدأ "عبد الحليم" بأداء كلمة (يا رب) بأسلوب إلقائى (Recitative) من المنطقة المتوسطة من رنين الصدر والخيشوم بتوسل ورجاء من القلب إلى الله وجاءت المقدمة الموسيقية مترجمة لدقات قلبه.
- بالرغم من أن النموذج موزون لكن جاء الأداء مسترسلاً في شكل حر (موال) من درجة (نم حصار) إلى درجة (سيكاه) وجاء الأداء معايشاً لروحانيات المقام.

- أدى الجملـــة الغنائـــية بأسلوب الإلقاء المنغم (Recitative) بكلمة (يا رب) بشكلين:

الأول: بقوة في الأداء (.F) مناجاة إلى الله سبحانه وتعالى بتسلسل سلمى صاعد مصورا توجهه إلى الله.

الثانـــي: بليونة في الأداء (.P) لتسبيح الله والتوسل مستخدماً علامة التطويل (Corona) علـــى حـــرف المد (الألف) مع عمل زخرفة بسيطة غير مدونـــة بـــشكل ابتكاري من المؤدى ثم تسلسل سلمى هابط والركوز المـــؤقت علـــى حـــرف ساكن (ك) على درجة تك حصار مستخدماً أسلوب التردد الصوتى (Trill) بنعومة في الأداء.

- استخدم أسلوب الميليزما (Melisma) المطولة بنغمات مختلفة الإيقاع تؤدى على مقطع لفظى واحد بشكلين:

الأولى: في جملة لحنية واحدة (Phrase) والركوز على درجة (أوج) مستخدماً أســلوب الأداء المتصل (Legato) والنغمات المطولة متدرجاً بتسلسل ســلمى هـــابط وصاعد مستخدماً الشكل الإيقاعى () بتموجات صـــوتية بأسلوب التردد الصوتى مع التدرج في التعبير ما بين (.P)، (.PP) بـــنعومة في الأداء من بين مناطق رنين الفم والخيشوم مع لمس رنين الجبهة متدرجاً إلى رنين الصدر وبدون أخذ نفس متغلباً على هذه الـــصعوبات بمضاعفة النفس؛ هذا يؤكد مدى ما يتمتع به من إمكانية تحكمه في حجاب الحاجز.

الثانية: جاءت بتكرار الميلزما الأولى مع الاختلاف في عملية النفس فأخذ نفسًا قـــبل بداية حرف المد (بالألف) للأداء المتصل (Legato) وعلامات التطويل في نهاية الميلزما واستخدم بعض اللمسات التطريبية في القفلة التي تتميز بها موسيقانا العربية بانسيابية ونعومة ومرونة في الأداء.

بدأ الغناء بقفزة لحنية لمسافة خامسة صاعدة مستخدماً الضغط المتوسط (Accent) بقوة متوسطة في الأداء (M.F) في كلمتى (والحبة – إجعلها) بشكل وصــفي يعبر عن نثر الحبوب في الأرض، وجاء الأداء متساوياً مع عزف آلة الكونتــراباص المــصاحب للأداء بأسلوب (Pizz) فاستطاع خلال أدائه لحرف (الراء) في كلمة (الأرض) أن يؤديه بخفة دون التفخيم حتى لا يؤثر على الخط الغنائى.

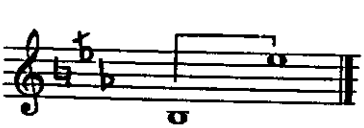
- راعى في أداء حرف (الواو) في كلمة (غصون) أن يكون خفيفاً مستديراً على تسلسل سلمى صاعد معبراً عن ارتفاع الأغصان، فجاء من بين رنين الشفاه بذبذبات صوتية بسيطة.
- أدى علامــة الــتطويل التــي فــي نهاية الجملة مستخدماً أسلوب (الهمهمة Humming) من رنين الخيشوم بترنيم خفيف كبداية لتكرار المقطع الغنائى السابق على حرف (النون).
- استخدم في أدائه لحرف (الهمزة) في كلمة (الأرض) مخرجًا معلقًا من أعلى الفم بحرفيه لعدم كسر الخط الغنائى.
- بدأ الغناء بشكل خطابى في كلمة (والكلمة) مستخدماً تعبــــير الضغط القوى (Accent) بقوة في الأداء ليتناسب مع التقطيع العروضى والمعنى الدرامى.
- اســتخدم أسلوب التزحلق (Portamento) في كلمة (تنقال) على حرف المد (الألف) بتسلسل سلمى صاعد من بين رنين منطقتى الفم والخيشوم مع عمل لمسة تطريبية بعفق حرف (اللام) بقوة في الأداء (.F).
- أظهــر الغــنة في كلمة (مدن) على حرف (النون) من رنين الخيشوم مؤدياً الجملة بشكل خطابى متدرجاً بالهبوط من رنين الرأس إلى رنين الخيشوم مع مراعاة مخرج حرف (الواو) دافئًا مستديرًا رنانًا في كلمة (حصون).

- استخدم النفس المضاعف لأداء الجملة الغنائية محافظاً على الخط الغنائى لخدمة مضمون النص الدرامى.
- راعى المبالغة في الأداء في قوة الصوت ليتناسب مع المعنى الدرامى فجاء الأداء (.F) متدرجاً إلى (.FF).
- أحسن في تحقيق مخارج الحروف وصفاتها.
- حقق صفة الهمس والشدة في حرف الكاف في كلمة (سبحانك).
- لم يحقق مخرج حرف (الضاد) لصعوبة النطق به والقرب بينه وبين مخرج حرف (الراء) إلى جانب سكون كل من الحرفين.
- لم يحقق صفة التفخيم عند النطق بحرف (الصاد) في كلمتى (غصون – حصون) رغم أن الحرف مضموم فعند الاستماع إليها تقترب من حرف (السين).
- قام بأداء حرف اللام والنون بإطالة صوتهما مع الزيادة مما يتعارض مع صفات حرفي (اللام – النون).

النموذج الثانى:

من دعاء (الحبة في الأرض)

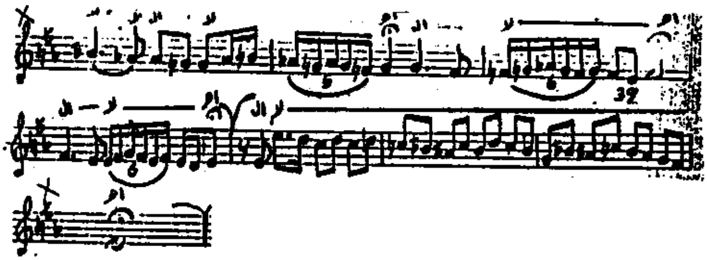
المساحة الصوتية للنموذج:



النص:

(الله) لفظ الجلالة

النوتة الموسيقية:



- بدأ الغناء بلفظ الجلالة (الله) مرققًا مستخدماً أسلوب التزحلق (Portamento) بـــنعومة في الأداء ثم استخدم لفظ الجلالة المفخم بعمل تردد صوتى (Trill) على حرف (اللام) دون أخذ نفس بينهما محافظاً على الخط الغنائى من رنين الخيشوم مع لمس رنين الجبهة وكأنه يعزف على أوتار الكمان.
- أجـــاد فـــي اســـتخدام أسلوب الميلزما القصيرة المصاغة على إيقاعات ذات تقسيمات داخلية بتسلسل سلمى صاعد وهابط بتموجات زخرفية عالية المرونة محافظـــاً على مخرج حرف (الهاء) وإعطائه صفته وحقه دون سقوط صوته فـــي منطقة الحلق واستخدام النفس بشكل طبيعى بعد نهاية كل ميلزما، وجاء الغناء من رنين الخيشوم متدرجاً إلى رنين الصدر مناجياً بقلبه ربه من خلال (اللفظة) بليونة في الأداء (.P)*.
- استخدم أسلوب (الكادينزا - Cadenza) وهى بمثابة جزء حر الأداء يحتاج إلى جهد خاص في الأداء لتذليل بعض الصعوبات التي منها:

١- الاســـتعداد التنفسى فاستخدم النفس المدعم من الحجاب الحاجز على الأداء المتصل (Legato) والنغمات المطولة دون كسر الخط الغنائى.

٢- التـــتابع اللحنـــى (Sequence) الـــذي يحـــتاج إلـــى التخـــيل الداخلى (Innerhearing) للـــدرجات الـــصوتية قبل أدائها مع مراعاة تساوى قوة الصوت عند أداء الجملة اللحنية (Phrase).

٣- تغلـب علـى أداء القفـزة اللحنية التي لمسافة أوكتاف بعمل ضغط قوى (Accent) بقـوة فـي الأداء (.F) مـن رنين المنطقة المتوسطة إلى رنين الـرأس ثـم التدرج بالهبوط إلى رنين الخيشوم والفم مع استخدامه الضغط المتوسط (.M.F) على بداية كل نبر بصوت رنان جليُ.

النموذج الثالث:

دعاء (نفضت عنيه المنام)

عناصر التحليل:

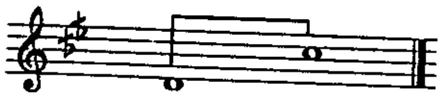
نوع القالب: موال حر Adlib.

المقام الأساسى: سيكاه.

تأليف: عبد الفتاح مصطفي.

تلحين: محمد الموجى.

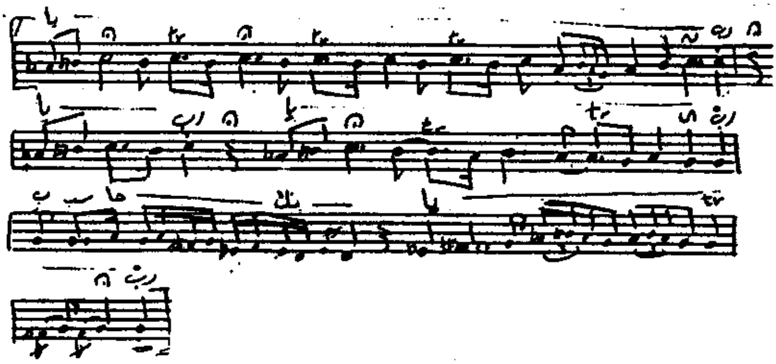
المساحة الصوتية للنموذج:



النص :

(يا رب سبحانك)

النوتة الموسيقية:



- جاءت الجملة الغنائية بأداء حر (Adlib) في مقام (شد عربان).
- الأداء جاء في شكل مناجاة واستعطاف إلى (الله) في منطقة رنين الفم والخيشوم والرأس متدرجاً بالهبوط إلى رنين الصدر.
- أدى النغمات المطولة بإضافة حليات زخرفية بحرفية في الأداء.
- التحكم في عملية أخذ النفس جاء بشكلين:

١- النفس المضاعف المدعم بالحجاب الحاجز مستعرضاً كيفية تحكمه في كمية الهواء لأداء متصل (Legato) لجملة غنائية مطولة .

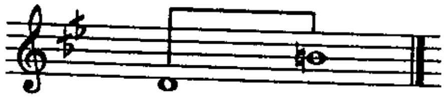
٢- النفس الطبيعي لأداء جملة غنائية قصيرة.

- استخدم أسلوب الميلزما القصيرة بعمل تموجات صوتية بليونة وانسيابية في الأداء محافظاً على لون الصوت.
- أجاد في استخدامه لحلية الإتشيكاتورة (Accicatura) المنفردة بنعومة في الأداء مستعيناً بالضغط الضعيف (Accent) على بداية الحلية مستخدماً التدرج في التعبير فبدأ بالقوة المتوسطة في الأداء (M.F.) حتى وصل إلى الليونة في الأداء (PP.).

النموذج الرابع:

من دعاء (نفضت عينيي المنام)
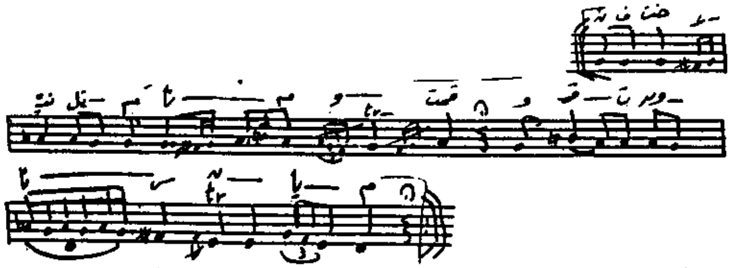
المساحة الصوتية:



النص:

(نفضت عنيه المنام   وقمت والناس نيام)

النوتة الموسيقية:



- جاء الأداء بشكل إلقاء منغم (Recitative) مستخدما أسلوب الضغط القوى (Accent) على بداية كل نبر بقوة في الأداء (.F) من المنطقة المتوسطة من رنين الفم والخيشوم مع لمس رنين الصدر.
- جاء أداؤه مصوراً لمعانى الكلمات.
- استخدم في أداء الحليات الزخرفية أسلوبين: الأول في حلية الجربتو (Gruppetto)() والثلاثية أداء قريب إلى التطريب من رنين الخيشوم بخفة ورشاقة في الأداء، كما استخدم في الحلية المزدوجة (الأبوجاتورا Appogiatura) () التسلسل السلمى الصاعد بدون تطريب لتأكيد المعنى.

- تغلـب علـى صعوبة أداء الإيقاعات ذات التقسيمات الداخلية بعمل تموجات صوتية بخفة ورشاقة في الأداء.
- أعطى لكل حرف حقه من مد وسكون وغنة، حقق صفات الحروف من همس في كلمة (قمتْ) على حرف التاء الساكن.

النموذج الخامس:

دعاء (أنا من تراب)

عناصر التحليل:

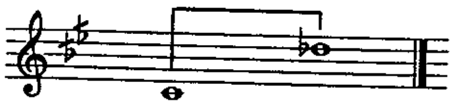
نوع القالب: موال حر Adlib.

المقام الأساسى: سيكاه (صبا).

تأليف: عبد الفتاح مصطفي.

تلحين: محمد الموجى.

المساحة الصوتية للنموذج:
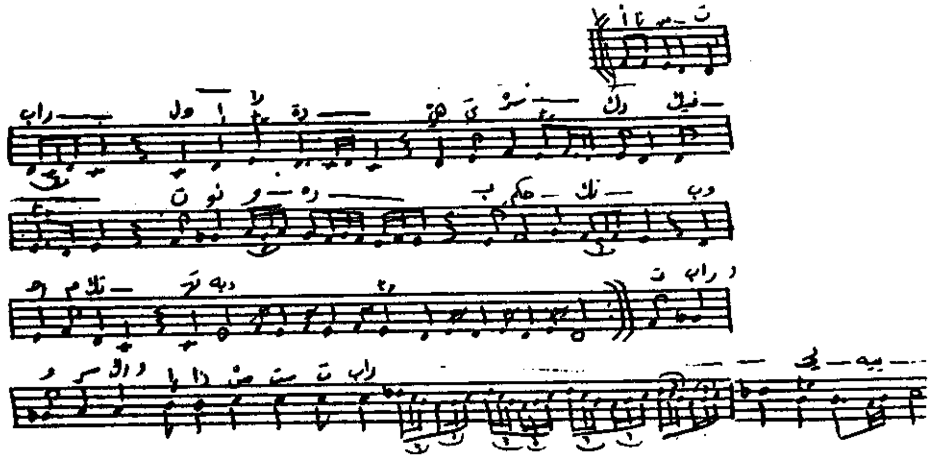


النص:

أنا من تراب والإرادة هى سرك فيه

تـنـوره بـحكـمـتـك وبرحمتك تهديه

تراب وسرك إذا مس التراب يهديه

النوتة الموسيقية:



- جـــاء الأداء بـــشكل عذب شجى يؤكد المعنى ويقويه من رنين الصدر بقوة متوســطة فـــي الأداء (.M.F) بصوت يحمل في طياته الخشوع والخضوع لقدرة الله سبحانه وتعالى في مقام (الصبا).

- الجملة حافلة بتقنيات الغناء فاستخدم:

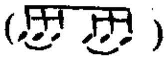
١- أسلوب التردد الصوتى في كلمة (تراب) على حرف مد (الألف).

٢- أسلوب الزغردة اللحنية (Trill) في كلمتى (الإرادة)على حرف مد (الألف) وأيـــضاً في كلمة (سرك) حيث طوع أداءه للحلية على حرف (الراء) الذي من صفاته (التكرار) وكلمة (فيك) على حرف مد (الياء).

٣- اللمـــسات التطـــريبية في كلمتى (تنوره - بحكمتك) مع الضغط المتوسط (Accent) فـــي الأداء (.M.F) ببساطة ويسر مجسداً التعايش الفعلى لمقام الصبا.

٤- حلية الإتشيكاتورا المنفردة (Accicatura) (𝆔) مع عمل ضغط ضعيف (Accent) على بداية كل نبر بانسيابية في الأداء على أحرف المد في كلمة (تهديه) من رنين المنطقة المتوسطة.

٥- أجـــاد فـــي تجسيد المعنى الدرامى للشطرة الغنائية (تراب وسرك إذا مس التـــراب يهديه) بالتصاعد باللحن مستخدماً مناطق رنين الفم ثم التدرج إلى رنـــين الخيشوم والجبهة والرأس، متدرجاً بالقوة المتوسطة في الأداء (M.F.) إلى القوة في الأداء (F.) بصوت رنان.

٦- تغلب على صعوبة أداء الشكل الإيقاعى ذات التقسيم الداخلى () الـــذي يحـــتاج السرعة في الأداء وخاصة صياغته في جنس الفرع للمقام وأيضاً في جملة غنائية طويلة تحتاج إلى جهد خاص في الأداء باستخدام:

- النفس المضاعف بدعم من الحجاب الحاجز.
- استخدم رنين الرأس من المنطقة الحادة بانسيابية في الأداء.
- الخفة والرشاقة والمرونة في الأداء لتساوى الصوت مع لقيمة الزمنية محافظاً على الخط الغنائى.

٧- أجـــاد فـــي أدائه لمخارج الحروف مثل (الهمزة - الهاء) في كلمات (أنا- تهديه) فلم يسقط صوته في منطقة الحلق وأعطى أحرف المد حقها الزمنى.

النموذج السادس:

دعاء (ورق الشجر)

عناصر التحليل:

نوع القالب: موال حر Adlib.

المقام الأساسى: سيكاه (صبا).

تأليف: عبد الفتاح مصطفي.

تلحين: محمد الموجى.

- الرابع: استخدم الزغردة اللحنية بنعومة في الأداء ثم التدرج بالهبوط مستخدماً أسلوب التتابع اللحنى (Sequence) بمرونة فائقة في الأداء محافظاً على الخط الغنائى في أدائه، مع عدم المبالغة في استخدامه للتطويل متدرجاً من رنين الرأس إلى رنين الصدر.
- قام بدمج حلية الإتشيكاتورا وأسلوب التردد الصوتى في كلمة (صفحات) مصوراً بأدائه المعنى الدرامى (بتقليب الصفحات) بقوة في الأداء بصوت مشرق جلى من رنين منطقتى الفم والخيشوم.
- أجاد بحرفية في استخدام أدواته فطوع صوته في استخدام ظلال التعبير والتدرج بين الضعف والقوة بمرونة وخفة في الأداء.
- استخدم النفس بشكل طبيعى مستخدماً عضلة الحجاب الحاجز.
- تغلب بأدائه للحليات الزخرفية المصاغة على حروف المد بعدم التلوين والمحافظة على التجانس الصوتى.

النموذج السابع:

دعاء (بينى وبين الناس)

عناصر التحليل:

نوع القالب: موال حر Adlib.

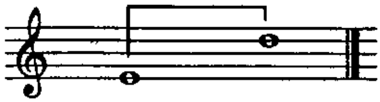
المقام الأساسى: سيكاه (صبا).

تأليف: عبد الفتاح مصطفي.

تلحين: محمد الموجى.

المساحة الصوتية للنموذج:

المساحة الصوتية للنموذج:

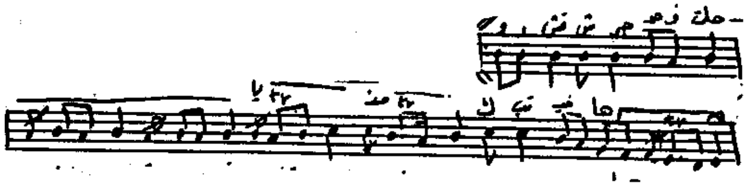


النص:

الله

ورق الشجر صفحات   ياما إنكتب عليها

النوتة الموسيقية:



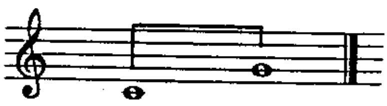
- بدأ الغناء بلفظ الجلالة (الله) بأربعة أشكال:

- الأول: بقفـــزة لحنية لمسافة خامسة صاعدة بقوة متوسطة في الأداء (M.F.) مع مراعاة مخرج حرف (الهاء) وإعطائه حقه ومستحقه بصوت مفتوح.

- الثانى: استخدم حلية الإتشيكاتورا ( ) مع بداية كل نبر بقوة لينة في الأداء (P.)، مستخدماً أسلوب الزغردة اللحنية مع الانسيابية في التدرج بالهبوط.

- أدى الجملة اللحنية بدون أخذ نفس بالرغم من وجود علامات التطويل .

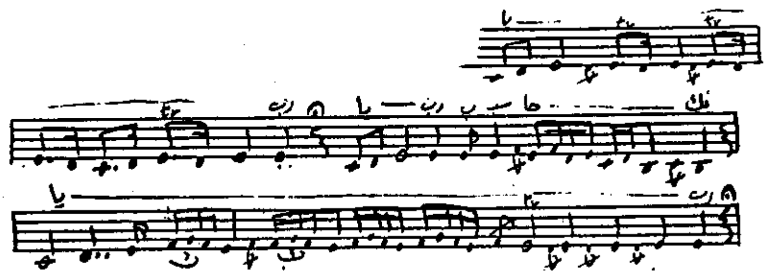
- الثالث: بدأ بقفزة لحنية لمسافة خامسة صاعدة مستخدماً تكرار النغمات للتأكيد علـــى وجـــود (الله) سبحانه وتعالى بعمل ضغط (Accent) بقوة متوسطة (M.F.) علـــى بدايـــة كل نبر لدرجة (سى – ماهور) من رنين لمنطقتى الفم والخيشوم مستخدماً أسلوب الاستعطاف.



النص:

يا رب

النوتة الموسيقية:



- بدأ الغناء بكلمة (يا رب) وهى بمثابة ميلزما طويلة من المنطقة المتوسطة.

- تغلب على صعوبة الأداء المتصل (Legato) باستخدام النفس المضاعف من منطقة الحجاب الحاجز بحرفية وتمكن على حرف مد (بالألف) محافظاً على الخط الغنائى دون التلوين الصوتى.

- استخدم الأشكال الإيقاعية البسيطة والمركبة بعمل تموجات صوتية بمرونة وخفة فائقة في الأداء.

- استخدم التدرج في ظلال التعبير فبدأ بالقوة المتوسطة في الأداء (M.F) متدرجاً إلى اللين (.P) ثم الضعف (.PP).

- استخدم حلية الإتشيكاتورا ( ) المنفردة والتردد الصوتى والنغمات المطولة بـــصوتٍ مفتوحٍ، وراعى أن يكون الضغط الضعيف (Accent) على الحلية لإضافة بعض اللمسات التطريبية.

النموذج الثامن:

دعاء (بينى وبين الناس)

عناصر التحليل:

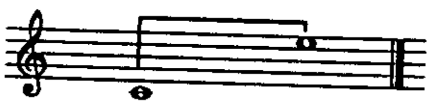
نوع القالب: موال حر Adlib.

المقام الأساسى: سيكاه (صبا).

تأليف: عبد الفتاح مصطفي.

تلحين: محمد الموجى.

المساحة الصوتية للنموذج:
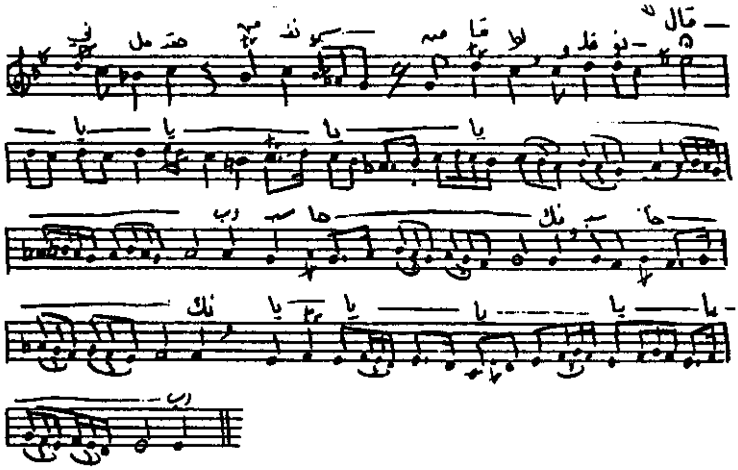


النص:

واحمينى من الحقد من نفسى   من قالوا وقلنا وقال

يا رب سبحانك يا رب

النوتة الموسيقية:



نتائج البحث:

بعد الانتهاء من الدراسة النظرية والتحليلية توصلت الباحثة إلى ما يأتي:

١- لون صوت " عبد الحليم حافظ " من الناحية التصنيفية ينتمي إلى (الباريتون Bariton) وهو الصوت الوسط بين طبقات أصوات الرجال الغنائية.

٢- دراسته للموسيقى منذ الطفولة والتحاقه بالمعهد العالي للموسيقى المسرحية بعد ذلك أتاح له الإلمام بعلم النغم وبمقامات الموسيقى العربية التي مكنته من السيطرة على النغمة وأدائها بمقدرة فائقة.

٣- تعلم أصول الغناء من أساطين الغناء العربي أثناء عمله كعازف لآلة الأبوا في فرقة الإذاعة المصرية، ولكنه وضع لنفسه أسلوباً خاصاً به في الغناء دون تقليد أحد منهم.

٤- أدى "عبد الحليم حافظ " أغلب القوالب الغنائية العربية (الموال – القصيدة – الطقطوقة – الأغنية العاطفية – الأغنية الشعبية – الأغنية الوطنية) وتميز بأدائه الخاص.

٥- تميز صوت " عبد الحليم حافظ " بالإحساس المرهف والشجن الذي فتح له قلوب مستمعيه قبل آذانهم.

٦- تميز أداؤه في الأغنية الدينية بالبساطة والعذوبة والخشوع والشفافية؛ حتى أنــه وصــل بمــستمعيه إلى حالة الوجد كما كان لها تأثيرها في النفوس والقلوب.

٧- محاولــته تعلــم قــراءة القرآن الكريم منذ الطفولة أصقلت صوته، فأجاد بتجــربته فــي الــتحكم فــي إصدار الصوت وإعطاء الحروف حقها من الصفات اللازمة لها ومن الأحكام التي تنشأ عن تلك الصفات من مخارج الحــروف وإتقان النطق بالكلمات والإتيان بها في أعذب تعبير، وإن ترك بعــض هذه الصفات فمن الأفضل حيث إنه يتغنى ببعض الأدعية البسيطة في الكلمة واللحن.

٨- تميز في أدائه لهذه الأدعية بالتعبيرية مع إضافة بعض اللمسات التطريبية التي تعكس معاني الكلمات.

٩- كــان لعزفه لآلة الأبوا الفضل في تدريبه لعضلة الحجاب الحاجز وكيفية استخدامه للنفس والتحكم فيه مما أعطى لصوته المرونة.

١٠-كــان لذكائه الفني الأثر الإيجابي على استمرار نجاحه الفني حيث تواصله المــستمر بكــبار الشعراء والأدباء والصحفيين أمثال " كامل الشناوي – إحــسان عبد القدوس – صلاح جاهين) مما اكتسبته من صلته بهم كيفية إختيار الكلمة التي تلمس قلوب المستمعين.

١١-تجانس صوته مع ألحان " محمد الموجي – كمال الطويل – بليغ حمدي) أنتج لنا العديد من الأعمال المتميزة.

١٢-أجاد في تطبيق تقنيات أسلوب الغناء العربي التطريبي والتعبيري:

١٣-اعتمد في أدائه على مناطق الرنين المختلفة (الرأس – الجبهة – الخيشوم – الفم – الصدر) كل حسب المنطقة الصوتية للحن.

١٤-تفـــوق في أدائه لأسلوبي (الميلزما – الكادينزا) حيث يمكن استخدامهما تدريـــبات صوتية لدارسي الغناء في المعاهد المتخصصة لاحتوائهما على أساليب الغناء العربي المختلفة.

١٥-اعـــتمد فـــي أدائه على التدرج والتنوع في أسلوب الأداء الصوتي ما بين الشدة واللين حسب تعبيره عن النص الدرامي.

١٦-تميـــز في أدائه للقفزات اللحنية بنعومة وليونة للوصول إلى أذن المستمع بشكل يستسيغه المستمع.

١٧-تميـــز فـــي أدائه باستخدام الحليات والزخارف على شكل التردد الصوتي والاستفادة من حروف المد في الكلمات.

أولاً: المراجع:

(١) برهان الدين أبو الإخلاص – ديوان أهل الذكر (غير مذكور الناشر أو جهة الإصدار) – عام ١٩٥١ م.

(٢) ســـعيد عـــثمان – عبد الحليم حافظ وأغانيه – الدار العالمية للكتب والنشر ٢٠٠١م.

(٣) صـــميم الـــشريف – الأغنية العربية – منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى – دمشق ١٩٨١م.

(٤) عادل البلك – عبد الحليم حافظ – دار المعارف ١٩٩٣م.

(٥) عادل حسنين – أيامنا الحلوة – الناشر: أمادو – عام ١٩٩٥م.

(٦) عادل حسنين– أيام وليالى عبد الحليم حافظ – الناشر: أمادو ١٩٩٨م.

(٧) محمـــد سعيد – أشهر مائة فى الغناء العربى – الهيئة العامة للكتاب – عام ٢٠٠٢ م.

ثانياً: الرسائل العلمية:

(١) أحمد عبد اللطيف محمد غريب – أسلوب محمد عمران فى أداء الإبتهالات الدينية – رسالة ماجستير – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – عام ٢٠٠١م.

(٢) إلهام الموجى – أسلوب محمد الموجى فى التلحين دراسة تحليلية – رسالة ماجستير ١٩٩٧م.

(٣) ماجـــدة عـــبد السميع – خصائص أسلوب الأداء الغنائى للإبتهالات الملحنة عند الشيخ سيد النقشبندى – بحث منشور – عام ١٩٩٨م.

(٤) ماجـــدة عـــبد السميع – خصائص أسلوب الأداء الغنائى الوطنى عند عبد الحليم حافظ – بحث منشور – عام ٢٠٠٥ م.